

АЛЮЗИЯ ЯК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ПРИЙОМ («КІТ У ЧОБОТЯХ»: ЕТЮД МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО ТА КАЗКА ШАРЛЯ ПЕРРО)

Стаття містить інтертекстуальний аналіз етюду «Кіт у чоботях» Миколи Хвильового на рівні алюзії з однойменною літературною казкою Шарля Перро. Досліджено ідейно-естетичні особливості та засоби образотворення головних персонажів обраних за об'єкт дослідження текстів. Визначено функції заголовків творів з урахуванням їх жанрової специфіки.

Ключові слова: інтертекстуальність, алюзія, заголовок твору, міжтекстова взаємодія.

В статье осуществлён интертекстуальный анализ этюда «Кот в сапогах» М. Хвильового на уровне аллюзии с одноимённой сказкой Шарля Перро. Исследованы идейно-эстетические особенности, а также специфика создания образов-персонажей произведений, выбранных объектом исследования. Определены функции заголовков произведений с учётом их жанровой специфики.

Ключевые слова: интертекстуальность, аллюзия, заголовок произведения, межтекстовое взаимодействие.

The article contains the intertextual analysis of the essay «Puss in Boots» by M. Hvyleviy and similarly-named literary fairy tale by Ch. Perrault at allusion-level. Notionally-aesthetic peculiarities and the devices of image-making of the main characters, taken as the objects of the specific of the genre, are pointed out.

Key words: intertextuality, allusion, the title of the text, texts'interactions.

Осмысляючи феномен митця, І. Франко доходить висновку про те, що геніальний письменник «неначе дерево, що своїм корінням впирається якомога глибше і міцніше в свій національний ґрунт, намагається ввісати в себе і переварити в собі якнайбільше його живих соків, а своїм пнем і короною поринає в інтернаціональній атмосфері ідейних інтересів, наукових, суспільних, естетичних і моральних змагань. Тільки той письменник, — продовжує дослідник, — може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освідченій людськості сказати якесь своє слово в тих великих питаннях, що ворушать її душею, та разом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі» [16, 34–35].

О. Білецький у відомій статті «Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року» назвав Хвильового «основоположником справжньої української прози» [2, 54]. А Д. Донцов у гострополемічній праці «Росія чи Європа? (До літературної суперечки)», емоційно визнаючи нашу українську літературу «хворою», зазначив, що «найбільш оригінальними і здоровими, з них [письменників] були якраз ті, які, передираючись через російський намул, веслували *ad fontes* західної культури: Шевченко, Кочубинський, Зеров, Черемшина, Леся Українка, Рильський, Хвильовий...» [4, 282].

Поруч із глибокою закоріненістю творчості Миколи Хвильового у фольклор та найкращі традиції українського красивого письменства, літературознавці наголошують і на інтертекстуальності як присутньому складнику поетики митця. Подібна діалогічність слова притаманна і Миколі Хвильовому-памфлетисту. Ю. Шевельов зазначив, що у памфлетах Хвильового наявна «ціла низка побіжних посилань на різні твори і авторів» (за приблизними підрахунками, 661 посилання на письменників, культурних діячів і твори), але автор не добирає їх у процесі наполегливої праці. «Це ті імена, що приходили спонтанно, в бігу асоціацій. Більше ніж свідомий добір, вони здатні виявити, чим саме інтелектуально живився і жив Хвильовий» [20, 336], — пише вчений, підкреслюючи високу освіченість і ерудованість письменника, його схильність до широкого міжетекстового і міждискурсивного полілогу.

М. Шаповал цілком слушно зауважила, що модернізм, не зводячи інтертекстуальність у конструктивний принцип, «живився на ґрунті попередньої культури, встановлював глибокий діалог з нею... у модернізмі інтертекстуальність є фільтром світосприйняття письменника, який відчуває світ, як потік культурних асоціацій. Тут вона функціонує ніби пасивна пам'ять тексту, не змушена бути явною, може лишатися латентною, несвідомою, автоматичною, як вільна рефлексія культурних кодів» [18, 50].

Що ж до художньої спадщини Хвильового, то у сучасному українському літературознавстві інтертекстуальний аспект був досліджений, зокрема, В. Агеєвою, Ю. Безхутрим, М. Наєн-

ком, І. Немченко. У мультипроблемній і найбільш ґрунтовній на сьогодні монографії Ю. Безхутрого «Хвильовий: проблеми інтерпретації» зацентовано увагу на тому, що вже у новелі «Життя», якою відкриваються «Сині етюди», а потім і перший том «Творів», «відчувається потужний хвильовиський розмах інтертекстуальних алюзій» [3, 118], а надалі «насиченість інтертекстуальними перегуками» [3, 119] у творчості письменника тільки зростала. В етюді «Кіт у чоботях» Ю. Безхутрий окреслює декілька рівнів функціонування різних як за генезою, так і за формою інтекстів, ми ж зупинимося більш детально на вивченні такого інтертекстуального прийому як алюзія.

Об'єктом нашого дослідження є однойменні твори Шарля Перро і Миколи Хвильового, предметом — міжтекстові взаємодії на рівні алюзії. Мета розвідки полягає у виявленні своєрідності функціонування алюзії у художньому світі Миколи Хвильового, що передбачає розв'язання таких завдань: проаналізувати паратекстуальний вияв міжтекстової взаємодії, з'ясувати специфіку репрезентації образу «кота у чоботях» у зв'язку із жанровою приналежністю творів.

Як відомо, книга починається із заголовку. Він може зацікавити, відштовхнути, залишити байдужим. За Н. Фатеевою, заголовок «вміщує в собі програму літературного твору і ключ до його розуміння» [15, 138], а його смислова глибина «розкривається читачеві через виявлення різноманітних міжтекстових і внутрішньотекстових стосунків» [15, 17]. Формально виокремлюючись з основного корпусу тексту, заголовок може функціонувати як у складі повного тексту, так і незалежно — як його представник і замітник. У своїх зовнішніх проявах заголовок постає як метатекст відносно до тексту, у внутрішніх — як субтекст єдиного цілого тексту. Заголовок і епіграф художнього твору є найбільш змістонавантаженими.

Запозичений текст порівняно легко впізнається у так званих сильних позиціях, де маніфестується стратегія авторського розуміння світу і зосереджується увага читача: у заголовках, епіграфах, присвятах, рамкових компонентах. Заголовок етюду Миколи Хвильового містить у собі алюзію — натяк на казку Шарля Перро. У випадку алюзії на перше місце виходить

конструктивна інтертекстуальність, мета якої — «організувати запозичені елементи таким чином, щоб вони ставали вузлами зчеплення семантико-композиційної структури нового тексту» [15, 129].

Алюзії, які є власними назвами, володіють підвищеною впізнаваністю навіть без згадки імені їх автора. Казка Шарля Перро, з огляду на енергетичну концепцію, тексту, є так званим «сильним текстом» (термін М. Ямпольського) або ж хрестоматійним (Н. Кузьміна). Енергетично сильні тексти постійно віддають енергію, але як наслідок і отримують енергію читача. Таким чином вони збільшують загальну енергетичний об'єм прототексту. Отже, чим більшою є кількість метатекстів, в яких використана енергія прототексту, тим вищою є енергооб'єм останнього. Митець може інтуїтивно усвідомлювати, що адекватність сприйняття породжуваних ним текстів залежить від «об'єму спільної пам'яті» (Ю. Лотман) між ним і його читачем, адже художній текст надає читачеві інформацію залежно від його розуміння [8:35]. Як продукт акту читання тлумачить феномен інтертекстуальності М. Ріффатер: читач не лише набуває права впізнавати та ідентифікувати інтертекст, а й стає єдиним експертом наявності міжтекстових зв'язків саме завдяки рефлексіям своєї пам'яті та обізнаності у певній культурі. Н. Кузьміна підтримує ідею про наявність інтертекстуального тезаурусу мовця — «ІТ-тезаурус — це сукупність усіх тих елементів, які мовець вважає «чужими» у процесі сприйняття певного повідомлення / тексту і яким він надає статус цитатних під час породження власних висловлювань / текстів. Вміння користуватися ІТ-тезаурусом передбачає наявність особливої компетенції — інтертекстуальної» [6, 190]. На думку Н. Кузьміної, «способи вводу цитати в мовну тканину метатексту визначаються двома об'єктивно суперечливими і діалектично взаємопов'язаними намірами автора: «чуже слово» має неодмінно відчуватися як стороннє... і водночас органічно ввійти в новий текст, увібравши в себе нові індивідуальні смисли» [5, 129].

Хвильовий запозичує заголовок прецедентного тексту (термін Ю. Караулова), який конденсує його художній потенціал, і накладає на нього новий образний смисл. Автор тяжіє до «де-

монстративної міжтекстовості» [11, 159], яка є однією із прикметних рис постмодернізму. Алюзійним в етюді є лексичний рівень. Щодо атрибуції, то вона має певну специфіку. Однозначно стверджувати, що вона експліцитно маркована в тексті за допомогою вказівки на джерело, яке робить її упізнаваною, не можна. Натяк на твір Ш. Перро є, безумовним (образ Кота в чоботях міститься в активній пам'яті читачів), але водночас і опосередкованим, бо автор у тексті фактично згадує ілюстрації до вказаної казки (рівень інтермедіальності): «Це тип: «кіт у чоботях»? Знаєте малюнки за дитинства: «кіт у чоботях»? Він дуже комічний. Але він теплий і близький, як неньчина рука з синьою прожилкою» [17, 62]. Порушити текстову цілісність допомагає насамперед графіка, яка є звичним способом виділення інтертексту: лапки, курсив, підкреслення, інші шрифтові виділення, абзаци, обірвані рядки, текстові блоки експлікують міжтекстові співвідношення більшою чи меншою мірою [18, 72]. В етюді Хвильового аналізований нами семантичний маркер інтертексту мав би позначатися великою буквою, але натомість — лапки і маленька буква, чим виокремлено «чуже» слово, а також підкреслено іронічність, що «становить в інтертекстуальності дуже важливу категорію» [1, 367]. У цілому, «стримана іронічність» [13, 94] алюзії часто осмислюється дослідниками як визначальна її риса. Таким чином, не зважаючи на те, що етюд належить до ранньої творчості митця і пройнятий героїко-романтичним началом, взаємовідношення «заголовок — текст» в етюді задано у руслі іронії. Така тенденція, на думку М. Наєнка, згодом наростатиме «пафосна романтична барва в його палітрі» [10, 161] відчутно почне згасати, зате паралельно набрали сили іронія, сатира, сарказм.

Має рацію М. Рудницький, у раннього Хвильового романтика революційних зрушень посідала чільне місце: «Людина була для нього на мент однозначна з Революціонером — вона простує нові шляхи вогнем революційних полків і вогнем революційних ідей» [14, 267]. Митець «піддався чарам» міфу московсько-імперський в його найжорстокішій «іпостасі» — більшовицько-тоталітарній. В історіософському узагальненні Є. Маланюка вказано його основні підвалини існування:

по-перше, тотальне знищення всякої особовості, по-друге, тотальна заборона приватної власності, по-третє, всебічний, перманентно-модифікований і дозований терор» [9, 76]. Молодший сучасник М. Хвильового І. Сенченко зазначав, що у Хвильового була власна теорія про два типи революціонерів. Один тип — романтики. Історія їх «випихає» на перші місця в моменти, коли точаться бої, ревуть гармати, коли руху на-брали мільйонні маси народу. Ось колотнеча і є рідна стихія революціонера-романтика. До цієї групи Хвильовий зараховував і себе... Гармати стихають... настають пореволюційні будні. Дні мук, терзань і страждань для романтиків. Вони не знаходять місця в буденщині... Тоді історія висуває нові лави діячів-господарів буденного дня. «Хвильовий і його коло були оптимістами в тому сенсі, що вони безумно любили слово, життя й людину. Вони були песимістами в тому сенсі, що, бачивши трагізм і приреченість життя, вони не зрікалися його, не склали рук. Вони були песимістами в тому, що, вони не робили собі ілюзій, що, мовляв, колись ми оте і те збудуємо, всі стануть щасливі і життя перестане бути трагічним. Так хто вони, зрештою, були — оптимісти чи песимісти?... вони були людьми» [19, 280], — пише Ю. Шерех.

Жанр етюду («... у музиці, малярстві, графіці, скульптурі — твір, що дає поверхове, фрагментарне уявлення про зображувану митцем натуру, картину, настрій. У літературі — невеликий за обсягом, переважно безфабульний твір настроєвого характеру» [7, 358]) дав можливість Хвильовому створити ефект незавершеності, запропонувати читачеві самостійно розібратися у складній грі мозаїчних інтертекстуальних вкраплень. На поверхні звучить палка і наївна віра у початок нової ери, бо «зав'язка — Жовтень, а розв'язка — сонячний вік, і до нього йдемо» [17, 64], у підтексті, який прочитується через, як мінімум, подвійну семантику образу головної героїні — передчуття трагічного неспівпадіння світлого ідеалу з жорстокою дійсністю.

Головна героїня Гапка (вона же Жучок, вона же «кіт у чоботях») — учасник більшовицької революції початку ХХ століття, «вдмливий» і постійний читач брошурки невідомого автора під

назвою «Что такое коммунизм». Автор у лірико-романтичному дусі показує, як героїня бореться разом з побратимами проти ворогів революції та врешті стає вимогливим і принциповим секретарем ком'ячейки. Але слід пам'ятати про трагічну роздвоєність персонажів Миколи Хвильового. Ця непохитна комуністка має приховану сутність (хоча у ній і є сенс жіночого існування): вона — жінка, зневажена і покинута, вона мала байстря, яке трагічно втратила, — «Усміхається: в їхнім селі були козаки. І чогось засмутніла, замислилась» [17, 66]; «Тоді мені кирпатенький носик розказав, що їй не 19, як ми думали, а цілих 25 літ, що в неї вже було байстря і це невеличке байстря — повісив на ліхтарі козак» [17, 73]. Читач переймається глибоким співчуттям до Гапки. Вона — жертва. Одягнувши одяг кольору червоного і хакі, вона як Кіт, що прикрасив себе гарним капелюхом і чоботами, обманує себе, адже змінивши зовнішній вигляд, можна сховати справжню свою суть не на завжди. В етюді є цікава деталь: у Гапки теж на голові капелюшок — шляхетний аксесуар з червоною зіркою. А під ним — голена голова — «не для моди, а для походу, для простору» [17, 64]. Мабуть, мотивація такої зачіски навмисно подана іронічно. Гарне волосся для жінки завжди було прикрасою і позбувалися такої розкоші за певних не досить сприятливих обставин, які, як правило, мали під собою морально-етичне підґрунтя. Образ Гапки можна трактувати як образ покритки, зневаженої і розчавленої і нещасної жінки, яка постійно грає роль, яку за неї визначено системою.

Кота Шарля Перро і Гапку об'єднує «існування» у хронотопі мандрів. Нагадаємо, у Шарля Перро Кота отримує у спадок один з трьох синів мірошника. Натомість інші два отримали відповідно млин і осла, порівняно з якими, користь від Кота можна було б уявити собі мізерною. Саме тому у відчай хазяїн вирішує його з'їсти. Кіт просить цього не робити, адже він може знадобитися новому господарю і навіть допомогти йому. Отже, Кіт залишається в живих і вирішує стати у нагоді хазяїну, який весь час перебуває у розпачі через нестатки. Кіт бере чоботи й інший одяг, йде на полювання і протягом певного часу пригощає короля і принцесу чудовими куріпками і кролями

від імені маркіза Карабаса. Далі, коли король вирішив прогулятися землями свого королівства, Кіт влаштував так, ніби на маркіза Карабаса напали і відібрали одяг, який Кіт насправді сховав під камінням. Маркізу дали розкішний одяг і він разом з королем і принцесою вирушили прогулятися у вигаданих володіннях маркіза. Потім Кіт потрапляє до замку справжнього господаря цих земель — страшного людоджера, який за допомогою кмітливості Кота був перетворений на мишу, яку Кіт з'їв. Після того у замку влаштували святковий бенкет, а «Кіт став дуже поважною особою і полював з того часу на мишей тільки задля розваги» [12, 36].

Отже, і казковий Кіт у чоботях, і Гапка — товариш Жучок — «кіт у чоботях» вирушають у мандри. Слід зазначити, що цілком закономірно у казці чітко окреслений сюжет, це передбачено епічним жанром казки. На відміну від казки, в етюді лише побіжно, за допомогою окремих деталей зазначено про переміщення Жучка. Про конкретну мету достеменно дізнатися важко, але вочевидь, мета — утопічна примарна ідея всесвітньої рівності, братерства і раю на землі, встановленого комуністами. «Кіт у чоботях» «зник у глухих нетрях революції» [17, 73]. У казці ж мотивація мандрів Кота цілком зрозуміла — він вдячний хазяїну за те, що залишився в живих і ладний віддячити за це, здобувши багатство і чарівну дружину-принцесу для сина мірошника. При цьому і сам не залишився обділеним. У Хвильового головна героїня залишається ні з чим. Вона «розтанула» серед інших «муралів революції», «гвинтиків» великої і нещадної тоталітарної системи.

Якщо казковий Кіт знав чітко свого господаря і усвідомлював мету своїх дій, то у Хвильового Гапка виконує певні дії також на догоду хазяїну, який не має персоніфікованого обличчя. Це — система. Можливо, автор, проводячи паралель з відомою казкою, натякає на те, що це порівняння жінки з казковим персонажем виявляє теплі асоціації з дитинством, з материнством, якого їй так просто і так жахливо позбавили. Тому у підтексті прочитується ідея про те, що жінці не місце серед війни. Вона має бути матір'ю, берегинею родинного вогнища.

Підсумовуючи сказане вище, зазначимо, що основу генерування смислу етюду М. Хвильового складає переключення з одного тексту на інший, відбувається модифікація семантики за рахунок асоціацій, пов'язаних із текстом-джерелом, що суттєво зміщує ідейно-естетичні акценти твору. Вважаємо доцільним подальше детальне вивчення інтертекстуального калейдоскопу текстів митця, адже ця розвідка є лише спробою наблизитися до «секретів поетичної творчості» М. Хвильового.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекст / И. В. Арнольд. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. университета, 1999. — 444 с.
2. Білецький О. І. Проза взагалі й наша проза 1925 року / О. І. Білецький // Білецький О. І. Літературно-критичні статті / Упор. М. Л. Гончарук. — К. : Дніпро, 1990. — С. 51–91.
3. Безхутрий Ю. М. Хвильовий: проблеми інтерпретації : монографія / Ю. М. Безхутрий. — Харків : Фоліо, 2003. — 459 с.
4. Донцов Д. Росія чи Європа? (До літературної суперечки) // Донцов Д. Літературна есеїстика / Д. Донцов. — Дрогобич : Видавнична фірма «ВІДРОДЖЕННЯ», 2009. — С. 265–284.
5. Кузьміна Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьміна. — М. : КомКнига, 2007. — 272 с.
6. Кузьміна Н. А. Интертекст: тема с вариациями. Феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации. — 2-е изд., испр. и доп. / Н. А. Кузьміна. — М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. — 272 с.
7. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1. — 608 с.
8. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман // Лотман Ю. Об искусстве. — СПб. : «Искусство — СПб», 1998. — С. 13–285.
9. Маланюк Є. Книга спостережень / Є. Маланюк // Київ. — 1991. — № 6. — С. 10 — 81.
10. Наєнко М. К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література / М. К. Наєнко. — 2-е вид., зі змінами й доп. — К. : Вид. центр «Просвіта», 2000. — 382 с.

11. Переломова О. С. Лінгвокультурні коди інтертекстуальності українського художнього дискурсу: діахронічний аспект: монографія. — Суми : Видавництво СумДУ, 2008. — 208 с.
12. Перро Ш. Казки / Перро Ш.; пер. Р. Терещенка. — К. : Веселка, 2003. — 102 с.
13. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро; пер. с фр. Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова. — М. : Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с.
14. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового / М. Рудницький // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. Що таке «Молода Муза»? — Дрогобич : Видавнича фірма «ВІДРОДЖЕННЯ», 2009. — С. 27–335.
15. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. — 2-е изд., испр. — М. : КомКнига, 2006. — 280 с.
16. Франко І. Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. — К. : Наукова думка, 1981. — Т. 31 : Література і мистецтво / [ред. кол. Кирилюк Є. П. та ін.]. — С. 33–45.
17. Хвильовий М. Новели, оповідання, памфлети / М. Хвильовий. — К. : Наукова думка, 1995. — 816 с.
18. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : монографія / М. Шаповал. — К. : Аграф, 2009. — 352 с.
19. Шевельов Ю. Хвильовий без політики / Ю. Шевельов // Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — Кн. 2: Літературознавство. — С. 273 — 286.
20. Шевельов Ю. Літ Ікара (Памфлети Миколи Хвильового) / Ю. Шевельов // Шевельов Ю. Вибрані праці : у 2 кн. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. — Кн. 2: Літературознавство. — С. 287–343.